Oberkärntnerische Malereien

aus der

Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Drei Kapitel aus dem in Buchform erscheinenden Werke: Die mittelalterliche Malerei in Oberkärnten.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde,

der hohen philosophischen Fakultät der k. bayr. Ludwig Maximilians-Universität

vorgelegt von

Paul Hauser

aus Thal bei Klagenfurt in Kärnten.

1905.

729. — Druck von Ferd. v. Kleinmayr, Klagenfurt.

Oberkärntnerische Malereien

aus der

Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Drei Kapitel aus dem in Buchform erscheinenden Werke: Die mittelalterliche Malerei in Oberkärnten.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde,

der hohen philosophischen Fakultät der k. bayr. Ludwig Maximilians-Universität

vorgelegt von

Paul Hauser

aus Thal bei Klagenfurt in Kärnten.

1905.

729. — Druck von Ferd. v. Kleinmayr, Klagenfurt.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552301_0014

Vorwort.

Vorliegendes Schriftchen enthält drei Kapitel aus meiner, der hohen philosophischen Fakultät der königl. bayr. Ludwig Maximilians-Universität zu München eingereichten Inaugural-Dissertation über die mittelalterliche Malerei in Oberkärnten. Der Grund dieser Kürzung war einerseits meine Ueberzeugung, dass einer kunsthistorischen Monographie heutzutage Reproduktionen der von ihr besprochenen Bildwerke beigegeben werden müssen, und anderseits die Schwierigkeit der Beschaffung druckreifer Reproduktionen innerhalb der von den Universitätsstatuten vorgeschriebenen Zeit.

So entschloss ich mich denn, aus der ganzen Dissertation jenen Zeitabschnitt zur sofortigen Herausgabe auszuwählen, von dem ich vermute, dass er durch eine solche Isolierung an Interesse nicht verlieren wird, den Rest jedoch erst dann herauszugeben, wenn es mir möglich geworden ist, die erforderlichen vielen Reproduktionen beizustellen. Die drei ausgewählten Kapitel fördern zwar die Kenntnis der einheimisch kärntnerischen Maler nicht, dürften aber einen willkommenen Beitrag zum Studium der viel wichtigeren salzburgischen und tirolischen Malerschule abgeben.

Plöcken, den 20. Juli 1905.

I.

Konrad Laibs Kreuzigungsbild in der Nöring.

Die erhaltenen Denkmale aus der Mitte des 15. Jahrhunderts geben uns kein einheitliches Bild von der Malerei Oberkärntens. Konnten wir schon bei der Betrachtung der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts deutlich zwei von einander getrennte Richtungen unterscheiden, so haben wir auch jetzt einen ähnlichen Fall zu konstatieren:

Durch drei Tauernpässe stand Oberkärnten mit dem benachbarten Salzburg in Verbindung und am verkehrsreichsten dieser Uebergänge reichte die unmittelbare Gewalt der „deutschen Päpste" weit ins Land hinein. Da ist es denn kein Wunder, dass kirchliche und Herrschaftsbeziehungen auch die Kunst beider Länder miteinander verbanden, und dass aus dem bedeutenderen Salzburg künstlerischer Einfluss nach Kärnten überströmte. Anderseits hatte sich in Kärntens westlichem Nachbarlande Tirol eine so bedeutende Malerschule herangebildet, dass der Ruhm derselben weit über die Grenze des Landes hinausreichen und dem Tiroler Künstler, wo er sich zeigte, leicht Arbeit verschaffen musste.

Wenden wir uns zunächst einem Beispiele der Kunstrichtung zu, die ihren Ausgang vom Norden genommen hat:

Tief in einem Seitengraben des Liesertales liegt das einst durch einen kleinen Eisenbergbau ins Leben gerufene Dörflein Innernöring. Das Orts-

kirchlein ist eine Gründung des Salzburger Erzbischofs Leonhard von Keutschach, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts regierte und dessen Wappenzeichen über dem Portale erscheint. Dieser stattete das Kirchlein mit einigen älteren Einrichtungsstücken aus, von denen das wichtigste eine Altartafel mit dem Bilde der Kreuzigung Christi in reicher, vielfiguriger Darstellung ist. Sie dient jetzt als Mittelblatt eines barocken Altares und misst 1,27 *m* in der Höhe und 1,19 *m* in der Breite (Fig. 1).

Beschreibung. Wir sehen Christus am Kreuze, wie er von dem weit abseits stehenden Longinus mit der Lanze den Stich in die Seite erhält. Zu seinen Füssen umklammert die hl. Magdalena den Kreuzesstamm. Zu seiner Rechten im Vordergrunde gewahren wir die ohnmächtig zusammenbrechende Maria, unterstützt von einer hl. Frau und Johannes. Hinter diesen hält ein Reitersmann, der mit seinem Pferde dem Beschauer den Rücken kehrt. Zur Linken des Heilandes ist ein schöner Jüngling auf einem Schimmel zu sehen, angetan mit Harnisch und Turban, neben ihm ein älterer Reiter, der mit der Rechten zum Heilande emporweist. Hinter ihnen stehen zwei Vornehme. Zu beiden Seiten des Erlösers gewahren wir im Mittelgrunde die Schächer am Kreuze, schon mit gebrochenen Gliedmassen, im Sterben. Ihre Arme sind an die Rückseite des Kreuzbalkens gebunden. Ein Engel und ein Teufel nehmen ihre dem Munde entschwebende Seele in Empfang. Der Hintergrund wird durch eine Menge von Kriegsleuten im Harnisch, welche Spiesse, Hellebarden und Fahnen (darunter auch eine mit einem Skorpion) emporhalten, lückenlos zugedeckt.

Im dritten Kopfe von rechts scheint der Maler ein Selbstporträt versucht zu haben. Im Vordergrunde erblicken wir auf einem mit Schädeln und Knochen bedeckten Rasenboden zwei spielende Knaben von lieblichem Gesichtsausdrucke und einen Hund.

Das Inkarnat ist bei Christus und den hl. Frauen blassrosa mit grauen Schatten, bei den übrigen Teilnehmern spielt es stark ins Ziegelrote. Als Gewandfarben herrschen Braun und Blaugrün vor. Der Goldgrund besteht aus zwei Lagen, einer unteren glatten und einer oberen gemusterten (kein Granatapfelmuster), in welche vor der Bemalung die Umrisse der Figuren eingeschnitten wurden und welche dann innerhalb dieser Umrisslinie entfernt wurde. Die vorhandenen Nimben sind mit konzentrischen Kreisen geschmückt.

D. Pfennings Kreuzigung in Wien.

Wie schon Professor Dr. Franz G. Hann in „Carinthia“ 1893, S. 55, nachweist, hängt dieses Bild aufs engste mit dem Kreuzigungsbilde D. Pfennings im kulturhistorischen Hofmuseum zu Wien und einer weiteren Darstellung desselben Gegenstandes im Dome zu Graz zusammen.

Durch einen im Jahrbuche der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses[1]) erschienenen ausgezeichneten Aufsatz R. Stiassnys über Altsalzburger Tafelbilder sind wir auch in der Lage, sowohl den Meister des Bildes, als auch den ungefähren Zeitpunkt seiner Entstehung feststellen zu können.

Kompositionell steht unser Gemälde dem Pfenningschen entschieden sehr nahe: Da sehen wir zunächst, dass Grösse und Lage der drei Kreuze im Verhältnisse zur Bildgrösse und zum

[1]) XXIV, Heft 2, Wien 1903.

Rahmen übereinstimmt, ja dass an ihr trotz daraus entstandener unnatürlicher Proportionen festgehalten wurde. Der gekreuzigte Heiland ist in genau derselben Körperlage dargestellt, und wir sehen abermals die stark eingeschnürte Taille und das durchsichtige Lendentuch. Die Körper der beiden Schächer sind in ganz ähnlicher Weise an ihre Kreuze gefesselt. Ebenso sehen wir, dass der Gruppe der klagenden Frauen links ein schöner, auf einem Schimmel reitender Jüngling rechts entspricht. Auch erblicken wir gleich links vom Kreuze den Reitersmann wieder, der mit seinem Pferde dem Beschauer den Rücken kehrt, und rechts, hinter dem Jünglinge, den Alten, der mit der Rechten beteuernd nach oben weist. Die Anbringung von spielenden Kindern, Hunden und Totengebein im Vordergrunde, die Zudeckung des Hintergrundes mit einer Menge von Bewaffneten, sowie die Belebung des Goldgrundes mit fast in der Luft schwebenden Fahnen sind gleichfalls Aehnlichkeiten. Auch die ziegelrote Tönung des Fleisches fällt auf beiden Bildern auf.

Als Hauptunterschied wird uns zunächst das veränderte Grössenverhältnis zwischen den Figuren und der Bildgrösse bei gleichgebliebener Höhe des Kruzifixes ins Auge fallen. Auch erscheint bei unserem Bilde die den Hintergrund füllende Menge weiter in die Tiefe gerückt. Erst in zweiter Linie bemerken wir, dass ein anderer Moment zur Darstellung gebracht wird. Im Pfennings Bilde ist der Moment des Verscheidens Christi gewählt, im Nöringer Bilde der Augenblick, in dem er von Longinus den Lanzenstich erhält und in dem die Schächer ihren Qualen erliegen. So ist hier der

Alte auf dem Maulesel [1]) durch Longinus und seinen sehenden Helfer ersetzt. Die Gruppe der Maria ist um zwei Personen verkleinert. Völlig verändert sind die Typen im Bilde. Statt der grossen geistigen Mannigfaltigkeit in den Gesichtern mit den pathetisch blickenden, tiefliegenden Augen finden wir im Nöringer Bilde beinahe nur einen einzigen Typus unter den Umstehenden vertreten, ein raubvogelartiges Judengesicht mit stechend glänzenden Augen.

Dafür überrascht an einzelnen Gestalten ein Fortschritt zu richtigerer Zeichnung und formaler Linienschönheit. So sehen wir z. B. die Totenköpfe im Vordergrunde richtiger gegeben, so sehen wir die Beine des Heilandes sehr naturwahr modelliert und darum von der enggeschnürten Taille seltsam abstechen, so ist die Umrisslinie des Schimmels im Vordergrunde von einer an italienische Reiterstatuen gemahnenden Schönheit, so ist auch das Antlitz des Jünglings und der Knaben im Vordergrunde schön im italienischen Sinne.

Auch der Faltenwurf hat sich etwas geändert, ist brüchiger geworden, weist aber eher auf italienische, als auf flandrische Vorbilder hin.

Wir können aus dem Vergleiche der beiden Bilder also mit Hann schliessen, dass das Nöringer

---

[1]) Die Bezeichnung als Pilatus erscheint mir sehr anfechtbar, denn nach mittelalterlicher Auffassung, die den Pilatus möglichst reinzuwaschen suchte, war dieser bei der Kreuzigung nicht zugegen. Auch der Typus für den Landpfleger widerspricht dem üblichen. Jedenfalls müsste erst aus mittelalterlichen Passionsspielen nachgewiesen werden, dass eine lokale Tradition die Anwesenheit des Landpflegers gestattet.

Gemälde in starker Abhängigkeit von Pfenning, aber nicht von diesem selbst gemalt ist.

Konrad Laibs Kreuzigung.

Betrachten wir nun das Kreuzigungsbild, welches im Chore des Grazer Domes hängt, und das, wie Stiassny überzeugend nachgewiesen hat, von Konrad Laib aus Eislingen in Schwaben gemalt ist, so gewahren wir hier einen bedeutenden Fortschritt in der Komposition im Gegensatze zu den beiden anderen Bildern. Die Massen im Hintergrunde sind besser verteilt, ja fast in Gruppen aufgelöst. Die Hauptfiguren sind anders gestellt, neue Elemente sind hinzugetreten, eine weitere Anzahl glücklich gewählter und gezeichneter Figuren, so die eines heransprengenden Knappen rechts und eines pfiffigen Bäuerleins links, bringt noch weitere Abwechslung ins Bild. Auch der Vordergrund wird in passender Weise von zwei Statistengruppen, einer Judenfamilie und drei Kriegsleuten, eingerahmt, die in Aufputz und Haltung oberitalienische Herkunft verraten. Die Reitergruppen sind bedeutend vermehrt. Die Gruppe der spielenden Kinder im Vordergrunde ist nicht mehr so unmotiviert hingestellt, sondern die Knaben sind zu Pagen irgend eines vornehmen Reiters geworden. In der Stellung der Schächer hat der Künstler gleichfalls Aenderungen versucht, die aber nicht gerade sehr glücklich zu nennen sind.

Trotz dieser weit grösseren Abweichungen in der Komposition stellt sich das Grazer Bild viel näher zu unserem Gemälde, als dieses zu dem kompositionell so ähnlichen Bilde Pfennings. So wie in Nöring ist die Grösse und Lage der drei Kreuze gleich geblieben, aber die Proportionen der Umstehenden sind noch mehr verkleinert, so dass das

beim Nöringer Bilde noch erträgliche Verhältnis nun ganz ins Unnatürliche verzerrt erscheint. Auch der Hintergrund ist mehr in die Tiefe gerückt und die rückwärtigen Figuren erscheinen, wie beim Nöringer Bilde, mehr als einheitliche Masse, während auf Pfennings Bilde jeder einzelne Kopf und jede Bewegung dieser Figuren noch Anspruch auf Beachtung erheben und dadurch das Bild viel verworrener und unruhiger machen. Von ganz eminenter Aehnlichkeit sind die Gesichtstypen. Sowohl das raubvogelartige Judengesicht kehrt fast in jeder Gruppe in Graz wieder, als auch der hundeartige Ausdruck des getreuen Johannes ist dort von sprechender Aehnlichkeit. Auch der nach oben weisende Alte zeigt auf beiden Bildern dieselben Züge. Ebenso ist die bessere Zeichnung und Modellierung der Pferde- und Menschenfiguren ein Fortschritt gegen das Pfenningsche Bild, den auch Stiassny hervorgehoben hat.

Also gerade in persönlichen Momenten, wie Raumgefühl, Charaktertypen, zeichnerischen Kenntnissen und perspektivischer Unkenntnis, stimmt das Nöringer mit dem Grazer Bilde überein, während in unpersönlichen Momenten, wie Komposition und einigen anderen Aeusserlichkeiten, sich das erstere wieder mehr dem Wiener Bilde anschliesst. Ich glaube, es wird daher keine allzu gewagte Behauptung sein, wenn wir sagen, dass das Nöringer Bild von Konrad Laib, und zwar zu einer Zeit gemalt wurde, in welcher er in noch engerer Abhängigkeit von Pfenning stand, als im Jahre 1457, wo er das Grazer Bild malte. Wir werden es also in die erste Hälfte des 6. Jahrzehnts setzen können. Signaturen, wie an den beiden an-

deren Bildern, konnte ich nicht auffinden. Eine solche Bezeichnung mit Namen würde sich auch für den einfachen Gesellen, der Laib damals gewesen zu sein scheint, wenig geschickt haben. An einigen Gewandsäumen finden wir nur hebräische Buchstaben.

Italienischer Einfluss.

Wie Stiassny möchte auch ich einen italienischen Aufenthalt des schwäbischen Malergesellen als Ursache seiner Fortschritte gegenüber der derberen, aber tieferen Auffassung Pfennings annehmen. Wahrscheinlich war es die Werkstatt Vittore Pisanos zu Wälschbern (Verona), aus der sich unser Geselle auf seiner Wanderschaft die zeichnerischen Kenntnisse geholt hatte.

Die Wanderzeit war vorüber, als er das Nöringer Bild malte, nur war er noch in solcher Abhängigkeit von dem älteren Meister, dass er für seine italienischen Reminiszenzen noch keinen Platz auf dem Bilde fand, und erst später, als er sich von der Herrschaft des Hergebrachten mehr und mehr befreite, kamen auch diese neuen Elemente immer mehr zum Vorschein.

Uebrigens erschöpfen sich Laibs italienische Anklänge in der Zeichnung. Da zeigt er allerdings einige für seine Zeit ganz eminente Kenntnisse. Einen solchen Pferdeleib wird man selbst auf italienischen Bildern aus der Mitte des Jahrhunderts nicht oft finden können. Ebenso kann man die Modellierung der Beine des Heilandes als geradezu hervorragend bezeichnen. Dass die so merkwürdig ausstaffierten Statisten im Vordergrunde des Grazer Bildes wie aus einem italienischen Fresko herauskopiert aussehen, habe ich bereits oben erwähnt. Komposition und Perspektive hat Laib in Italien

noch nicht gelernt. In der Komposition vermag er sich erst mühsam aus dem Banne Pfennings loszuarbeiten und sie geistig zu durchdringen. Und das Grössenverhältnis der Figuren zu einander ist mehr als willkürlich und wird im Verlaufe seiner Tätigkeit nicht besser.

Naturalismus.

Den Tenor seiner Kunst gibt ein derb bäuerischer Naturalismus ab. Die leichten italienischen Einflüsse nehmen sich daneben wie etwas Fremdartiges, nicht Hineingehöriges, aus. Deutlich merkt man es dieser Kunst an, dass sie etwas von einem Parvenu an sich hat, dem keine Schranken alter Tradition sowohl den Weg weisen, als auch sperren. Es ist wenig Stil in dem Bilde, daher das oft überraschende „Treffen“ von Typen und Bewegungen neben Erscheinungen von kindlicher Unbeholfenheit.

II.

Der Meister von Gerlamoos.

Der Zyklus von Gerlamoos.

Von ganz hervorragender Bedeutung ist die eigenartige künstlerische Persönlichkeit, die uns nun in einer Reihe von erhaltenen Bilderzyklen entgegentritt. In dem Kirchlein romanischer Gründung, das sich an der Spitze eines steilen Schuttkegels über dem Dörfchen Gerlamoos im oberen Drautale erhebt, befindet sich ein Zyklus von Fresken, der aus drei übereinander liegenden Reihen ungefähr 1 *m* hoher und verschieden breiter Bilder besteht. Die unterste Reihe ruht noch unter der Tünche und wird, wenn auch nicht mehr intakt, aus dieser hervorzuholen sein (Fig. 2—4).

Die Fresken wurden in sehr ausführlicher Weise und, was den ikonographischen Teil anlangt, fast völlig richtig und erschöpfend von Hann in seinem Aufsatze „Carinthia" 1891, S. 111, behandelt. Ich will mich daher bei Beschreibung derselben möglichst kurz fassen:

Die oberste Reihe der Fresken hat das Martyrium des Patrons der Kirche, des hl. Georg, zum Gegenstande. Sie besteht aus einem querrechteckigen und elf hochrechteckigen Bildern, die mit einer einfachen Bordüre eingefasst sind. Im ersten Bilde (G. 1)[1]) sehen wir den Kampf St. Georgs

[1]) Der Kürze halber bezeichnen wir die in den Zyklen vorkommenden Bilder mit den Anfangsbuchstaben der betreffenden Orte und einer Ziffer, welche die Reihenfolge der Bilder in den einzelnen Zyklen angibt. Dieselbe Bezeichnung findet sich auch auf den Abbildungen.

mit dem Drachen. Die folgenden zehn Bilder der oberen Reihe (G. 2—11) haben das Martyrium dieses Heiligen zum Gegenstande. Sie schildern in ausführlichster Weise die grausigen Martern, denen er durch acht Tage ausgesetzt wurde, und sind so drastisch, dass es einer schriftlichen Erklärung derselben nicht bedarf. Die Darstellung folgt im ganzen der Legenda aurea. Bisweilen sind mehrere Szenen auf einem Bilde vereint.

In der unteren Reihe beginnt ein Leben Jesu, das in den üblichsten Szenen zur Darstellung gebracht wird. Wir sehen: G. 12: „Die Verkündigung und Heimsuchung, G. 13: „Die Geburt Christi", G. 14: „Die Beschneidung", G. 15: „Die Anbetung der Könige", G. 16: „Die Darstellung im Tempel". Nun folgt in G. 17 an Stelle der im Mittelalter überhaupt selten zur Darstellung gebrachten Szenen aus der Lehrtätigkeit des Erlösers, ein doppelt breites Schutzmantelbild mit vielen Spruchbändern, welche fromme Sprüche in deutscher Sprache enthalten. Dann folgt G. 18: „Das Abendmahl", G. 19: „Die Oelbergszene", G. 20: „Die Gefangennahme Jesu" und G. 21: „Die Misshandlung des Heilandes vor dem Verhöre". Bemerkenswert ist, dass die Querteilung des Bildstreifens jener im oberen Streifen nicht ganz entspricht, während die trennenden Ornamentbänder gleichgehalten sind. In der untersten, noch unter der Tünche schlummernden Reihe findet sich, wie aus einigen zutage tretenden Stücken zu erkennen ist, eine Fortsetzung der Passion.

Die Bilder sind in ungemein zarten Farben ausgeführt, die kalten Töne, Grün und Blau, herrschen vor. Gewisse Partien (Kronen, Nimben,

Gewandsäume, Metallgefässe, das Feuer) sind jetzt tief schwarz. Offenbar wurde zur Unterlage für das aufzulegende Gold Minium genommen. Die Schatten des Fleisches sind rötlich. Die Schattierung der Gewänder ist deutlich, aber zart.[1])

Der Zyklus von Thörl.
(Car. 1895, Seite 74 u. 101 ff., 1896, Seite 94. Kirchenschmuck 1896, S. 13 u. 41 ff.)

Unweit von Tarvis und dem Kloster Arnoldstein, an der uralten Handelsstrasse, die von Villach nach Venedig führt, liegt isoliert auf einer Hochfläche, welche durch den Cañon des Gailitzbaches jäh durchschnitten wird, das Kirchlein von Thörl. Es hat ein aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts stammendes Schiff und einen um mehr als ein Jahrhundert älteren Chor. An der linken Seite dieses Chores sind zwei Schildwände durch ikonographisch überaus interessante Malereien ausgefüllt. Dieselben lagen bis vor anderthalb Jahrzehnten unter der Tünche verborgen und wurden gleichzeitig aufgedeckt und restauriert.[2])

Die linke Schildwand, die des Chorjoches, ist weitaus breiter (Fig. 5). Ihre Bemalung besteht aus einem grösseren Mittelbilde, das bis in die

---

[1]) Hann behauptet, die Bilder seien übermalt; da er aber am selben Orte sagt, dass die Bilder kolorierte Umrisszeichnungen mit eingeritzten Konturen und ohne Schattierung seien, so zeigt uns die zweite Behauptung, wie viel von der ersten zu halten ist. Wenn jene den Tatsachen entspräche, so müsste man einen so stilsicheren Restaurator mit Gold aufwiegen. Der hochverdiente erste Erforscher der kärntnerischen Kunstdenkmale wurde leider nur zu bald von einem Augenleiden heimgesucht, das ihn nötigte, seine kaum mit Erfolg begonnenen Studien wieder aufzugeben. Auf dieses Leiden sind die meisten Beobachtungsfehler dieses ausgezeichneten Gelehrten zurückzuführen.

[2]) Diese Methode machte es unmöglich, sei es über die feineren stilistischen Eigenschaften des Originals, sei es über

Spitze des Schildbogens reicht und welches unten durch eine Doppelreihe von sechs kleinen hochrechteckigen Bildern und an den Seiten durch je drei, sich in der äusseren Begrenzung dem Spitzbogen anschmiegende Bilder umrahmt wird. Als Trennungsstreifen dienen ähnliche Bordüren, wie zu Gerlamoos. Die kleinen Bilder sind oben durch gotisches Masswerk begrenzt.

Das grosse Mittelbild enthält, um ein Kruzifix gruppiert und mit diesem in sinnvolle Verbindung gebracht, eine fein ausgedachte bildliche Darstellung der christlichen Heilslehre. (Vgl. Paul Weber, „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“ etc.)

Von den vier Armen des Kreuzes gehen vier menschliche Arme aus. Der obere Arm schliesst mit einem Schlüssel die Pforten des Himmels auf. Dieser nimmt den ganzen oberen Teil des Bildes ein und hat die Form einer Burg, über welcher die sieben Chöre der Engel sichtbar sind und über deren Tor der Erzengel Michael mit der Seelenwage in der Hand abgebildet ist. Als oberster Abschluss des Bildes, im Scheitel des Schildbogens, dient die Figur Gott Vaters, der über den Engels-

---

den Wert der Restaurierung zu urteilen. Wenn die Bilder sehr lückenhaft waren, kann die Restaurierung vorzüglich genannt werden, da dem Stile nirgends derart Gewalt angetan wurde, dass man über Zeit und Richtung des Malers im Unklaren bleibt. Waren die Bilder jedoch relativ gut erhalten, so kann man viele Abweichungen im Einzelnen bemängeln, die sich aus der Vergleichung mit den beiden anderen Zyklen ergeben. Am schlechtesten ist der Christustypus weggekommen, der, verglichen mit den Originalen zu Gerlamoos und Treffling, als erbarmungswürdig schwach bezeichnet werden muss. Man kann übrigens den Stil der beiden, bei der Restaurierung tätigen Maler deutlich von einander unterscheiden.

chören thront. Gegen unten ist der Himmel durch eine stilisierte Wolkenschicht abgeschlossen.

Der rechte Arm des Kreuzes krönt die Ecclesia, die, auf dem Tetramorph reitend, dem Heilande ein Kirchenmodell darbringt.

Der linke Arm durchbohrt mit einem Schwerte die Synagoge, welche mit verbundenen Augen auf einem Esel reitet und in einer Hand einen Bock, in der anderen Hand eine gebrochene Lanze hält.

Hinter der Ecclesia pflückt die hl. Jungfrau Früchte von dem Baume des Lebens. Dieselben verwandeln sich in Hostien und werden an die in der Burg der Ecclesia versammelten Gläubigen verteilt. Hinter der Synagoge befindet sich der Baum der Erkenntnis. Eine Schlange reicht der völlig nackten Eva die Früchte vom Baume herunter. Sie verwandeln sich aber in Totenköpfe und werden als solche den unter dem Banne des Gesetzes schmachtenden und verzweifelten Menschen gereicht.

Der vom unteren Ende des Kreuzes ausgehende Arm erbricht mit einem Hammer die Pforten der Hölle. Der Heiland ist in dieselbe eingedrungen und hilft den in der Vorhölle Schmachtenden empor. Während dessen spielt sich zwischen den Teufeln an der Höllenmauer und drei gewappneten Engeln ein Kampf ab. Hinter den Engeln stehen, dem Kampfe zusehend, die christlichen Tugenden als zarte Jungfräulein. Die Tür der Höllenpforte ist einem Teuflein auf den Fuss gefallen und hat ihn eingeklemmt, worüber ein zweites rotes Teuflein gar entsetzt tut.

Ueber das Ganze sind reichlich Schriftbänder verteilt, welche mit gereimten lateinischen Versen

oder mit blossen Namen das bildlich Gegebene noch paraphrasieren.

Wir haben also ein sogenanntes „redendes Kruzifix“ vor uns, von dem Paul Weber in dem genannten Werke elf Beispiele anführt. Die Sprüche auf den Spruchbändern stimmen merkwürdigerweise mit solchen auf einer analogen Darstellung in San Petronio zu Bologna überein. Sonst weichen aber die Gemälde so stark von einander ab, dass man nur einen literarischen Zusammenhang zugeben kann. (Allerdings haben auch die Bologneser Fresken sehr stark durch Restaurierung gelitten.)

Die übrigen 18 Szenen, welche sich um das Bild gruppieren, behandeln, von unten links beginnend, die Passion. Und zwar sehen wir: Th. 1: „Den Einzug in Jerusalem“, Th. 2: „Die Austreibung der Händler“, Th. 3: „Die Fusswaschung“ (wegen der darunter befindlichen Tür in etwas kleinerem Masstabe), Th. 4: „Den Oelberg“, Th. 5: „Die Gefangennahme Jesu“, Th. 6: „Die Misshandlung vor dem Verhöre und die Verleugnung Petri“, Th. 7: „Christus vor dem Hohenpriester“, Th. 8: „Christus vor Pilatus“, Th. 9: „Die Geisselung“, Th. 10: „Die Dornenkrönung“, Th. 11: „Ecce homo“, Th. 12: „Die Verurteilung durch Pilatus“, Th .13: „Die Kreuztragung“, Th. 14 bildet das oben beschriebene Mittelbild mit der Kreuzigung, darauf folgt: Th. 15: „Die Grablegung“, Th. 16: „Die Auferstehung“, Th. 17: „Der ungläubige Thomas“, Th. 18: „Die Himmelfahrt“, Th. 19: „Das Pfingstfest“.

Im rechts davon befindlichen schmäleren Schildbogen sehen wir, dass die vorhandene kleine, mit Kielbogen und zwei Fialen verzierte Sakra-

mentsnische durch eine gemalte Fortsetzung der plastischen Ausschmückung und durch Umrahmung mit zehn Bildern vergrössert wurde (Fig. 6).

Auch das Bogenfeld des die Sakramentsnische abschliessenden, plastischen Kielbogens ist mit der Figur des Christkindes malerisch verziert.

Die gemalte Fortsetzung der Sakramentsnische besteht aus einem zweigeschossigen gotischen Turmbaue, der mit Säulen, Fialen, Kielbogen und Wimpergen reich geschmückt ist. Im Obergeschosse sehen wir die Einsetzung der Eucharistie. Das hl. Abendmahl wird in der üblichen Weise dargestellt, nur ist nicht, wie sonst, der Moment, in welchen Christus dem Judas das Brot reicht, zur Dartellung gebracht, sondern der, in dem Christus die Konsekrationsworte über dem Brote spricht, das in Hostienform abgebildet ist. Im unteren Geschosse sehen wir in einer Nische den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Eine Kornähre und eine Weinranke wachsen aus den Wundmalen seiner Füsse heraus und durch die seiner Hände hindurch. Zu unterst stehen noch zwei Engel mit langen Spruchbändern, welche den Kelch mit der Hostie emporhalten.

Das gemalte Sakramentshäuschen ist beiderseits von je fünf Szenen eingerahmt, die zur Eucharistie in symbolischer Beziehung stehen. Wir sehen von oben nach unten: Th. 21 u. 22: „Die Verkündigung“, Th. 23: „Abraham und Melchisedek, Th. 24: „Die Opferung Isaaks“, Th. 25: „Die Mannalese“, Th. 26: „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“, Th. 27: „Die Speisung des Elias durch einen Engel“, Th. 28: „Daniel in der Löwengrube“. Unter diesen sind noch Reste von zwei Darstellungen sicht-

bar, von denen die eine ein Schutzmantelbild war. Das auf derselben befindliche Stifterwappen ist leider nicht mehr deutlich lesbar.

Da die Bilder, wie erwähnt, restauriert sind, unterlasse ich Bemerkungen über deren Technik.

An der Chorseite des Triumphbogens ruht noch ein jüngstes Gericht unter der Tünche.

Das Flügelaltärchen zu Treffling. (Car. 1900, S. 91.)

Das Dörfchen Treffling liegt am Anfange einer sehr langgestreckten, das Nordufer des Millstätter Sees etwa 200 Meter über dem Spiegel desselben begleitenden Terrasse. In der Vorlaube des anspruchslosen Ortskirchleins hängt ein kleiner Flügelaltar, schon sehr stark von Wind und Wetter mitgenommen, denen er durch Jahrzehnte ausgesetzt war (Fig. 7). Der Schrein hat eine Einfassung von Holzmasswerk. In dieser herrscht das architektonische Moment noch vor, jedoch beginnt das Masswerk über dem abschliessenden Kielbogen sich bereits rankenartig zu krümmen. Im Schreine befindet sich eine barocke Pietà aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die jedenfalls als Ersatz einer jener Steinmassen-Pietàs dienen muss, wie sie in der ersten Hälfte des 15. Jahrunderts so häufig in deutschen Gegenden vorkommen.

Das Altärchen hat nur zwei einfache Flügel. Die Innenseite derselben enthält im ganzen vier Szenen aus der Passion Christi auf Goldgrund, welche stilistisch und kompositionell den Bildern zu Gerlamoos und zu Thörl vollkommen entsprechen. Wir sehen wieder: Tr. 1: „Die Dornenkrönung“, Tr. 2: „Christus vor Pilatus“, Tr. 3: „Die Geisselung“, Tr. 4: „Die Kreuzigung“.

Die Bilder sind noch mit reiner Tempera gemalt, die Lichter sind nicht, wie das in der späte-

ren Zeit üblich geworden, durch Ueberhöhung mit weisser Oelfarbe gegeben. Die Schatten des Fleisches sind rötlich, die kalten Farben, Grün und Blau, herrschen vor. Der Goldgrund ist nur ganz einfach gemustert. Die Aussenseite der Flügel ist von der Hand eines anderen Malers mit vier einzelnen Heiligengestalten bemalt worden, die stilistisch und technisch bereits auf einer späteren Stufe stehen.

Uebereinstimmung der drei Zyklen.

Die erwähnten drei Zyklen weisen untereinander so grosse stilistische Aehnlichkeiten auf, dass es geboten erscheint, zu untersuchen, ob auch in der Komposition und im Detail weitergehende Uebereinstimmung herrscht.

Da finden wir nun zunächst, dass die Szenen 1, 2 und 3 am Flügelaltare zu Treffling den entsprechenden Szenen in Thörl (10, 8 und 9) so sehr gleichen, dass wir mit Hilfe des Bildes zu Treffling sogar einen Fehler des Restaurators zu Thörl verbessern können.[1]) Die Szenen Tr. 1 und Th. 10 sind zwar etwas mehr verschieden, weil die Stellung des Mannes im Vordergrunde verändert ist. Vergleichen wir aber auf beiden Bildern die Lage der drei Stäbe, mit denen die Dornenkrone aufgedrückt wird, und des Schilfrohres zu einander und die Art, wie die Stäbe von den Männern gehalten werden, so finden wir auch hierin völlige Uebereinstimmung. Ja, mir will es scheinen, dass die etwas unwahrscheinliche Bewegung des Mannes mit dem Barte in Th. 10 auf einem Missverständnisse des Restaurators beruht.

[1]) Dieser hat nämlich die drei Stränge der Geissel, mit welcher der Mann im Vordergrunde links Christus über die Brust schlägt, für Stricke gehalten, mit denen Jesus an die Säulen gefesselt war, daher die matte Bewegung der Rechten des Schergen.

Auch die Komposition der Bilder Tr. 2 und Th. 8 ist fast identisch. Nur sehen wir hier den Schergen einmal zur Rechten, das andere Mal zur Linken des Heilandes. Auch die Haltung des Pilatus scheint noch ähnlicher gewesen zu sein, bevor der Restaurator ihm im Geschmacke des 19. Jahrhunderts den einen Handschuh in die linke Hand gab. An Stelle des Hündleins in Treffling finden wir zwei Knaben in Thörl. Selbst die Gesichtszüge des Schergen dürften vor der Restaurierung sich sehr geglichen haben.

Vergleichen wir nun die vier in Frage kommenden Szenen zu Gerlamoos (18—21) mit den beiden anderen Zyklen, so finden wir, dass, wie schon Hann bemerkt, die Oelbergsszene fast identisch ist mit jener zu Thörl. Die Stellung der schlafenden Jünger zu einander ist wieder etwas geändert, aber die Haltung ist bei jedem einzelnen gleich. Die Figur des Heilandes ist Zug für Zug dieselbe. Im Hintergrunde sind wieder einige geringfügige Aenderungen (linke Hand des Judas und der Engel mit dem Kelche) zu bemerken, aber ein aufmerksamer Betrachter wird finden, dass die Unterschiede wieder nur vom Restaurator herrühren, der die erhaltenen Linien des Originales missverstanden hat. Wie viel sinniger war doch der mittelalterliche Maler im Haltungsmotive des Engels!

Zwischen den übrigen Szenen herrscht ein etwas grösserer Abstand, da der Maler hier andere Momente zur Darstellung wählte.

Die Uebereinstimmung in den Typen ist leicht zu erkennen, doch wollen wir erst bei der Betrachtung des Stiles unseres Meisters auf dieselben näher

eingehen. Es ist nun noch auf Details hinzuweisen, die, auf mehreren Bildern vorkommend, deren Zusammengehörigkeit beweisen sollen.

Da haben wir zunächst auf G. 1 im Hintergrunde eine Stadt. Eine ganz ähnliche Stadt findet sich auch auf Th. 27. Insbesondere ist das Tor derselben mit seinen charakteristischen, dünnen Flankentürmen ganz gleich gestaltet. Der Wehrgang auf dem Turme links vom Stadttore findet sich dagegen in Th. 28 wieder.

Auf G. 2 sitzt der Kaiser auf einem Throne von origineller Form. Beinahe dieselbe Form hat auch der Thron sowohl in Th. 7, als auch in Tr. 2.

Die Kirche in G. 7 findet sich auf dem Bilde Th. 2 wieder, und zwar ganz genau, wenn man die herabfallenden Trümmer an ihre ursprüngliche Stelle setzt.

In G. 12 sitzt Maria auf einer Bank, die durch einen Aufbau an einem Ende zugleich Lesepult ist. Dieselbe Bank findet sich auch in Th. 21.

Der Ort und die Haltung der Figur Jesu auf dem Schutzmantelbilde G. 17 findet ihr Analogon in dem nichtrestaurierten Fragmente unter Th. 27. Man vergleiche ferner die etwas steife, an Pergament erinnernde Form der Schriftbänder, wie sie sich hier findet, mit den zahlreichen Schriftbändern in Th. 14 und zum Gegensatze auf irgend welchen anderen Bildern derselben Zeit.

Die Stellung des Tisches auf G. 18 mit der dem Beschauer etwas zugekehrten Ecke findet sich in Th. 20 wieder.

Die ganze Figur des Mannes im Vordergrunde von G. 21 ist bis auf das etwas geänderte Kostüm auf Tr. 1 hinübergenommen.

Auch die eigentümlich stilisierte Form der Engelsflügel findet ihr Analogon in dem nicht-restaurierten Teile unter dem Bilde Th. 28. Auf die Aehnlichkeit der Bordüre wurde bereits hingewiesen.

Man wird daher mindestens annehmen müssen, dass die Maler der drei Zyklen sowohl für die Darstellung von Details, als auch für die Gesamtkomposition aus einer und derselben Quelle schöpften, dass sie also einer und derselben Werkstatt angehörten. Es erscheint mir nun sehr unwahrscheinlich, dass sich mit einem solchen, im Umherziehen ausgeübten Gewerbe ganze Werkstätten befassten, sondern es ist viel eher anzunehmen, dass solche Malereien von einzelnen Gesellen, die auf eigene Faust arbeiteten und die sich ihren Schatz von Vorzeichnungen im Ränzel mitbrachten, besorgt wurden. Bemerken wir ferner, dass nicht nur die stilistischen Aehnlichkeiten überaus gross sind, sondern auch das Mass von Persönlichkeit, von geistiger und malerischer Kraft, das in den Fresken niedergelegt wurde, ein gleiches ist, so scheint mir die Annahme gerechtfertigt, dass wir Werke einer und derselben Person vor uns haben.[1])

---

[1]) Die Aehnlichkeit zwischen den Bildern zu Gerlamoos und zu Thörl ist bereits mehrfach ausgesprochen worden. Die Kunsttopographie des Herzogtumes Kärnten von 1889 spricht von „gleichzeitigen Bildern“. Dagegen wieder behauptet ein Korrespondent der k. k. Z. K. in M. XVI. n. F. 216, dass zwar die Bordüren der Zyklen zu G. u. Th. gleich seien, dass aber die Bilder selbst absolut nichts miteinander zu tun haben, sondern dass die Malereien zu G. „aus einer besseren Zeit“ stammen. Derselbe Kunstkenner setzt auch das romanische Gerlamooser Kirchlein in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Hann hat wiederholt auf die grosse Ueber-

Datierung. Für die Datierung der Bilder bietet uns das Flügelaltärchen zu Treffling einen vorzüglichen Anhaltspunkt. Auf dem Bilde Tr. 1 findet sich nämlich ein Doppelwappen. Genau dasselbe Doppelwappen kehrt nun auf dem unmittelbar daneben aufgestellten Grabsteine des Andre von Graben, der im Jahre 1460 gestorben ist, wieder. Hören wir ferner, dass laut urkundlicher Nachrichten im Besitze des kärntnerischen Geschichtsvereines der Chor der Kirche zu Treffling nebst zwei Altären im Jahre 1454 geweiht wurde, so ist die Wahrscheinlichkeit schon an und für sich sehr gross, dass das Altärchen zu den zwei erwähnten gehört. Nun treten aber noch stilistische, kostümliche und technische Merkmale hinzu, die unsere Vermutung fast zur Gewissheit machen. Diese sind: Die Masswerkfassung des Altarschreines mit ihren noch stark architektonischen Formen, die noch derbe Stilisierung der Profile und der Locken, die archaische Fältelung am Lendentuche Christi, die Kostüme des Pilatus und der Schergen, das höchst einfache Ziermuster am Goldgrunde und die Verwendung reiner Temperafarbe.

Dass auch die beiden anderen Zyklen in diese Zeit gehören, bestätigt uns schon das Kostüm der in denselben auftretenden Personen. St. Georg trägt noch einen gezaddelten Lendner über der Rüstung und einen tiefsitzenden Rittergürtel. Dieser Rittergürtel kommt auch in Thörl auf Bild 23 vor. Das wäre ein Merkmal für die erste Hälfte

einstimmung zwischen den beiden Zyklen hingewiesen, ohne aber einen Schluss daraus zu ziehen. Die Zugehörigkeit des Flügelaltärchens zu Treffling, das er auch beschrieben hat, ist ihm entgangen.

des 15. Jahrhunderts. Hingegen bemerken wir auf den Bildern G. 2 und 20 das Auftreten von regelrechten Krebsen, was uns wieder verbietet, weit hinter das Jahr 1450 zurückzugehen. Auch das Auftreten gewisser abenteuerlicher Kopfbedeckungen in G. 3, 7 und Th. 8, 11 fällt in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Endlich spricht auch der Stil der Bilder mit seiner Mischung von altertümlichen und jüngeren Elementen für unsere Datierung. Der älteste Zyklus, der vielleicht noch vor 1450 fällt, dürfte der von Gerlamoos sein. Innerhalb eines Jahrzehnts folgen dann die beiden anderen.[1])

[1]) Hann hat gleichfalls die Zyklen zu datieren versucht. Er geht in Gerlamoos davon aus, dass St. Georg eine ähnliche Rüstung trage, wie sie zu Kaiser Maximilians Zeit üblich war, und dass die Schuhe noch spitzig sind, kommt also mit der Datierung in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts. Für die Zuweisung des Thörler Zyklus (Car. 1895, S. 112 ff.) nimmt er als Datum post quod den Türkeneinfall von 1478 oder 1480 an, indem er schliesst: Die Türken verwüsteten die Kirche derart, dass sie 1482 rekonziliiert werden musste. Unter der Malschicht der besprochenen Fresken finden sich andere; ergo: Diese älteren Fresken wurden beim Türkeneinfalle zerstört und die Kirche frühestens 1480 neu ausgemalt. Als Datum ante quod nimmt er die Umwandlung der Schuhtracht um die Wendung des Jahrhunderts an.

Nun scheint mir erstens der Chor der Kirche zu Thörl bereits aus dem 14. Jahrhunderte zu stammen. Es können also auch schon im Jahre 1450 Fresken alt genug gewesen sein, um durch neue ersetzt zu werden. Zweitens haben die Türkeneinfälle gar nicht den Charakter einer dauernden Okkupation gehabt, die mit einer gründlichen Ausrottung christlicher Kunst verbunden gewesen wäre. Die türkischen Reiter kamen, fingen zusammen, raubten, verwüsteten und verbrannten alles, was leicht erreichbar war. Am anderen Tage waren sie schon wieder verschwunden. Fielen sie also über eine Kirche her, dann wurden die Altäre und die darauf befindlichen Holzfiguren und Tafelbilder verstümmelt und verbrannt, die Dach-

Stilcharakter. Fassen wir nun den Stilcharakter der Bilder ins Auge.[1])

Zunächst fällt uns auf, dass der Maler einerseits noch tief in der mittelalterlichen Auffassungsweise, ja fast noch im 14. Jahrhunderte steckt, während er anderseits sich auf dem Gebiete der Kenntnis des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen sogar über den Durchschnitt seiner Zeit erhebt.

Die grobgeschnittenen Gesichtszüge der Männer sind nur durch wenige Linien gebildet, die Haare sind noch streng stilisiert, die Profile sind viel zu scharf und ausladend (G. 3, 8, 18, Tr. 4), aber welchen Ausdruck weiss der Maler bereits in jedes einzelne Antlitz zu legen! Wie weiss er den geistigen Gehalt jeder einzelnen Person durch die feinen Nuancen, die er seinen wenigen Strichen gibt, zu charakterisieren. (Vgl. besonders die Abendmahlsszene, G. 18.) Vorzüglich ist der Christus-

---

stühle angezündet, die goldenen Kelche geraubt. Möglich auch, dass die Wände in ihrem unterem Teile allerlei Besudelungen davontrugen; aber Fresken zu zerstören, dazu hatten die Türken keine Zeit.

Wenn also Hann sich auch in einem weiteren Artikel (Car. 1896, S. 95 f.) rühmt, dass er die zeitliche Entstehung der Fresken „genau begrenzt hat“ (scil. nicht „zu begrenzen versucht“ hat), so spricht doch manches dafür, dass die obere Grenze an Genauigkeit noch zu wünschen übrig lässt. Schon Graus bemerkt in seinem Aufsatze (Kirchenschmuck 1896), dass das gemalte Sakramentshäuschen zu Thörl auffallend wenig spätgotische Ornamentik enthält. Sonst gingen doch die Maler den Baumeistern um ein gut Stück voraus!

[1]) Bei den Fresken zu Thörl schimmert der Stil durch den Schleier, welchen die Restaurierung darüber gebreitet hat, noch recht deutlich durch; feinere Details freilich sind uns für immer verloren gegangen.

typus, der noch stark stilisiert ist, aber durchaus dem entspricht, was wir uns von dem Antlitze des Heilandes erwarten. (Vgl. dagegen die elend restaurierten Christustypen am Zyklus zu Thörl.) Ein ähnlicher Typus ist der des hl. Jakobus, ferner der geradezu schön zu nennende Kopf ganz rechts im Bilde G. 14. Von anderer Art ist wieder der Typus des hl. Georg, ein Antlitz von eigentümlich herber Schönheit, das mit den Köpfen des strengen Stiles im griechischen Altertume viele Berührungspunkte aufweist. (Vgl. besonders G. 9.)

Die weiblichen Gesichter sind noch ziemlich einförmig, alle von derselben Familie: Ein zugespitztes Oval mit stark vorgebautem Untergesichte und kleinem, lächelndem Munde.

Ganz ausgezeichnet kann man für die Zeit die anatomischen Kenntnisse des Künstlers nennen. Es war schon viel, wenn man um 1450 bei nackten Körpern halbwegs naturwahr blieb, aber unser Meister ist nicht nur dieses, sondern er stilisiert und er charakterisiert zugleich.

Ganz auffällig ist das deutliche Abgrenzen der Hauptpartien des Rumpfes und der Gliedmassen von einander. Wenn man die gleichzeitigen deutschen und italienischen Bilder betrachtet, wird man nirgends eine so gelungene Stilisierung finden. Freilich steckt dem Maler die typisch mittelalterliche Auffassung des Körpers noch so stark im Blute, dass er es nicht unterlassen kann, die Rippen möglichst deutlich unter der Haut vorschimmern zu lassen.

Dagegen vergleiche man den Körper Christi in Tr. 3 und 4 mit den mageren Oberarmen, den knochigen Knien und den dünnen Waden mit der

vollsaftigen Athletengestalt des hl. Georg. Zum Beispiele G. 3. Das ist ein echter christlicher Heros, und der Künstler vergisst auch nicht, anzudeuten, dass dieser durchaus nicht so geschlechtslos gedacht werden darf, wie der übrige mittelalterliche Heiligenchor. Schade, dass die Zeit mit solchen Recken nichts anderes anzufangen wusste, als sie schinden, brennen und sieden zu lassen! Zur Illustration der trefflichen anatomischen Kenntnisse mag auch die Gestalt des Knienden in G. 8 dienen, dessen Schenkel so prächtig gezeichnet sind.

Bei den weiblichen Gestalten klingt wieder das Archaisch-Aetherische des 14. Jahrhunderts stark vor, jedoch hat der Maler uns in der Figur der Eva in Th. 14 auch einen weiblichen Akt zu geben versucht, der es an derber Körperhaftigkeit und richtiger Zeichnung mit der Gestalt des hl. Georg aufzunehmen vermag. Freilich bleibt es unentschieden, wie gross der Anteil des Restaurators an dieser Figur ist.

Wie der Maler die Figuren anatomisch richtig darzustellen vermochte, weiss er ihnen auch treffliche und glaubhafte Stellungen und Bewegungen zu verleihen. Und zwar beherrscht die Bewegung bereits den Körper als Ganzen, nicht mehr bloss einzelne Glieder; Beinstellungen und Armbewegungen stimmen mit Wendungen des Rumpfes und Kopfes zusammen. Die schwungvollen Bewegungen der Arme und Hände sind von geradezu zwingender Drastik. Schwächlicher ist meist der Unterkörper behandelt, und, wo die Legende künstlerisch Unmögliches verlangt (wie z. B. G. 7), da weicht der Maler ihm noch nicht aus. Dass auch der Humor dem Künstler nicht fremd ist, beweisen

die Teuflein in Th. 14 und die überaus gelungene Fratze ganz links am Schutzmantelbilde G. 17.

Ganz eigentümlich und völlig von allem abweichend, was die deutsche Kunst um 1450 bietet, ist der Faltenwurf. Das ist weder der archaische Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, noch der vielgefältelte, hartbrüchige der zweiten Hälfte. Das ist auch nicht der weite Faltenwurf der Zeitgenossen, der den Körper ohne viel Rücksicht auf die darunter liegenden Glieder wie ein hölzernes oder blechernes Futteral umgibt, sondern das ist ein sorgfältig studierter, ganz eigenartiger Faltenwurf. An ihm ist keine Eigenwilligkeit, sondern gehorsam schmiegt sich das Gewand den Formen der Natur an, die sich leicht erraten lassen. Der Linienfluss ist von grosser Schönheit, und wenn wir überhaupt eine persönliche Note im Faltenwurfe erkennen wollen, so wäre es sein Hang ins Allzuspitze. Merkwürdigerweise stimmt in Treffling die Gewandstilisierung nicht ganz genau mit den übrigen Zyklen überein. Wir finden rundere und weiter auslaufende Falten, ja am Lendentuche bemerkt man eine archaische Fältelung. Sollte die Arbeit vielleicht nicht ganz eigenhändig sein, oder wusste sich der Maler nicht ganz dem deutschen Zeitstile zu verschliessen?

In der Komposition herrscht eine Fülle von Gestalten, es wird möglichst viel Handlung in eine Szene zusammengedrängt, besonders auffällig in der Georgslegende. Aber auch hier ist der Takt bemerkenswert, mit dem der Künstler die Mehrheit der Handlungen, die sich auf einem Bilde abspielen, von einander zu scheiden weiss. Auch können wir rühmend sagen, die Komposition ist

lebendig bis in die letzte Ecke der Bilder hinein, nirgends ist ein Statist, nirgends eine tote Stelle, überall findet das Augen Leben und Anregung.

Das Verhältnis zu den Nebendingen ist bei unserem Künstler noch ganz mittelalterlich. Die schachtelartigen Architekturen, das mangelhafte Grössenverhältnis zwischen diesen und den Menschen und die fehlerhafte Perspektive, das ist noch ganz archaisch. Geradezu auffällig ist z. B. in G. 19 die Kleinheit der übrigens sonst ganz richtig charakterisierten Oelbäume, doch steht der Maler mit dieser Sonderbarkeit durchaus nicht allein. Anderseits können wir aber dem Künstler auch nicht etwa Lieblosigkeit und mangelhaftes Verständnis für die Natur vorwerfen. Er behandelt die Nebendinge sorgfältig und genau. (Vgl. z. B. den Herd auf G. 13.) Sogar der Erdboden ist ihm für eine genaue Ausführung nicht zu gering, und geradezu vortrefflich gemalt können wir den Rasen nennen, der sich in G. 5 unter dem Rade ausbreitet.[1]) Nur die Zusammenfassung von Nebendingen und handelnden Personen zu einem Ganzen gelingt ihm noch nicht.

Dass der Maler hauptsächlich Freskant war, zeigt uns seine Neigung zu einfachen, klaren Linien, seine Uebertreibung des Charakteristischen, die auf dem kleinen Tafelbilde geradezu störend wirkt, endlich seine Bevorzugung der kalten Farben, die dem Freskostile angepasst sind.

Brixner Malerschule.

Schon Graus hat in seinem Artikel über die Fresken von Thörl die Vermutung ausgesprochen, dass unser Meister von der Tiroler Schule abhängig

[1]) Ein Pferd allerdings, wie das auf G. 1 gezeichnete, ist unseres Meisters nicht würdig.

sei. Freilich hat er nicht versucht, dies stilkritisch irgendwie zu erläutern. Eine stilistische Prüfung beweist aber aufs deutlichste, wie sehr Graus mit seiner Vermutung im Rechte war.

Und zwar finden wir einen innigen Zusammenhang unseres Künstlers mit der Gruppe, die Semper in seinem Werke über den Brixner Kreuzgang unter den Namen „Meister mit dem Skorpion“ und „Jakob Sunter“ zusammengefasst hat. In der Tat sind alle charakteristischen Eigenschaften dieser Gruppe auch bei unserem Meister aufzufinden. Derselbe Hang zur drastischen Darstellung, dieselbe Dramatik zeichnet den Gerlamooser Maler aus, wie seine Brixner Schulgenossen. Wir sehen dieselbe Profilform der Frauen mit dem stark ausladenden Kinne und dem vorgeschobenen Untergesichte, wir sehen ferner dieselben scharf geschnittenen Männergesichter mit den Adlernasen, wir sehen auch dieselben übergrossen Kugellocken — das Unnatürlichste, was unser Meister bringt. Es ist endlich dieselbe unbeschreibbare Herbheit, die über den Schöpfungen dieser Schule liegt, welcher wir auch bei ihm begegnen.

Dennoch ist es nicht möglich, ihn mit irgend einem der Mitarbeiter am Brixner Kreuzgange, diesem herrlichen Tiroler Malerkataloge, zu identifizieren. Trotz mancher altertümlichen Neigung steht er weit über den Malern der Gruppe „Meister mit dem Skorpion“. Man vergleiche nur die eckigen Bewegungen, den derb bäuerischen Gesichtsausdruck, die groben anatomischen und Proportionsfehler, den unentwickelten Faltenwurf dieser mit der verhältnismässigen Eleganz unseres Meisters. Aber auch Johann Sunter ist ein schwächerer Ge-

nosse, abgesehen davon, dass seine Blüteperiode um 20 Jahre später fällt, als die des Gerlamooser Künstlers. Sunter hat nichts mehr von der altertümlichen Kraft, die diesen auszeichnet. Seine Bewegungen sind lahm, seine Mimik nicht so treffsicher, seine Figuren schwächlich. Völlig anders ist der Suntersche Faltenwurf, der mit seinen unruhigen Brüchen das gerade Widerspiel von den ruhigen Zügen unseres Meisters bietet.

Am meisten Verwandtschaft mit Gerlamoos zeigt noch die in der 7. Arkade des Brixner Kreuzganges befindliche, als Epitaph des Domherrn Gregor Sybar dienende Pietà von 1446, die Semper als Frühwerk des Jakob Sunter bezeichnet hat. Wir können in der Tat in den Typen eine ganz auffallende Aehnlichkeit konstatieren. Den Gesichtern der hl. Katharina und der Maria auf diesem Fresko gleichen verwandte Züge in den Bildern G. 12 bis 16. Der Prophet links findet in dem Josef auf G. 13 oder dem Philosophen auf G. 4, der Prophet rechts in dem Kopfe des Simeon auf G. 16 und dem Könige auf G. 17 seinen Doppelgänger. Auch der Oberleib Jesu lässt sich wenigstens in seinen Umrisslinien und Proportionen sehr gut mit dem auf Tr. 3 in Verbindung bringen. Kleine Differenzen, wie die am Munde und den Augen der Frauen, liessen sich auf das Konto der Restaurierung schieben, der auch die Brixner Fresken ausgesetzt waren. Zu erwähnen ist schliesslich die gleiche Form der Schriftbänder und der Krone.

Dennoch hege ich Bedenken gegen eine Zuweisung des Bildes an unseren Meister. Der Faltenwurf ist eben auf unserem Fresko doch ein ganz anderer. Beim Gewande der Maria ist er alter-

tümlicher, beim Gewande der hl. Katharina folgt er wieder ziemlich genau der landläufigen Weise, wie sie sich auch am gestickten Gewandsaume zeigt, der sich beim Gerlamooser Meister nie, bei Sunter aber oft findet.

Um die Zusammengehörigkeit der Bilder zu retten, sind wir gezwungen, anzunehmen, dass an denselben der Maler von Gerlamoos als Meister die Gesichter und die Schriftbänder, Sunter dagegen als Geselle die Gewänder gemalt hat. Beim Gewande der Maria und des Kanonikus noch abhängig von einer Vorzeichnung, bei der hl. Katharina hingegen freier, verursachte er die stilistische Differenz, die wir in der Tat an den Gewändern bemerken.

Doch das sind reine Vermutungen. Das besprochene Beispiel hatte den Hauptzweck, die Verwandtschaft unseres Malers mit der Brixner Schule zu zeigen.

Italienische Einflüsse.

Es liegt nun auch hier nahe, das benachbarte Italien als Lehrmeisterin unseres Künstlers anzunehmen. Allein, so sehr wir auch suchen mögen, stilistische Details italienischer Herkunft können wir nur ganz wenige konstatieren: Die von Graus bemerkte gedrehte Säule und das Muschelgewölbe am Sakramentshäuschen zu Thörl und die für die Zeit vor den Türkeneinfällen merkwürdig genaue Kenntnis der orientalischen Tracht (wie z. B. auf G. 11) sind die einzigen Momente, die wir in Deutschland vielleicht nicht finden werden. Diese geringen italienischen Reminiszenzen lassen sich aber auch durch die Nähe Italiens zu Brixen hinreichend erklären.

Anders verhält es sich mit den Stileigentüm-

lichkeiten mehr allgemeiner Natur. Die vortreffliche Kenntnis und Stilisierung des Aktes, die manchmal sehr an Giotto und seine Schule erinnernde natürliche Grosszügigkeit des Faltenwurfes und seine ebenfalls dieser Schule eigentümliche Verwendung von hellen, kalten Farben sind Vorzüge, die der Maler nicht in der Brixner Schule gelernt haben kann und die uns nun doch auf Italien hinweisen.

Allein anderseits fehlt unserem Meister vollständig das schon bei den Italienern des späten Trecento viel entwickeltere Raumgefühl, und er hat sich auch zum Glücke seine deutsche Fülle und Lebendigkeit zu bewahren verstanden und sie nicht mit der etwas steifen Gemessenheit der gleichzeitigen Italiener vertauscht.

War es nun möglich, dass ein deutscher Maler aus der italienischen Kunst nur einige wenige Probleme und deren Lösung ergreifen, die übrigen Fortschritte und Eigenheiten derselben aber ganz bei Seite lassen konnte? Ich denke ja, denn hinter ihm stand bindend ein zwar schon gealterter, aber noch kräftiger heimischer Stil. Von dem war der Künstler noch so sehr beherrscht, dass er nur dasjenige aufnahm, was sich leicht in dessen Gefüge einpassen liess; dasjenige aber, was den Stil zu sprengen drohte, wurde vom Maler vollständig bei Seite gelassen.

Auch eine Generation später, bei Michael Pacher, sehen wir denselben Entwicklungsgang. In der Perspektive, in der Zeichnung des menschlichen Körpers, in der Behandlung des Faltenwurfes ein unverkennbarer Schüler der Richtung Squarciones, wenn nicht des jungen Mantegna

selbst, lässt er die so ausgesprochene antiquarische Neigung der Paduaner Schule absolut spurlos an sich vorübergehen und bleibt Gotiker durch und durch. In der folgenden Generation war die Widerstands- oder Assimilationskraft der Gotik dahin; wir bemerken die Ueberwucherung der von ihr geschaffenen Grundformen mit fremder Ornamentik und das Entstehen des unschönen Mischstiles, den wir heute als deutsche Renaissance bezeichnen.

Der Sterzinger Altar.

Es wird von einigem Interesse sein, unsere Zyklen mit dem nur um wenige Jahre später entstandenen Sterzinger Altare von Hans Multscher aus Ulm zu vergleichen. Es kann, glaube ich, keinen schlagenderen Gegensatz geben, und dieser Gegensatz wird dadurch, dass die Kärntner Arbeiten von einem Freskanten stammen, der Sterzinger Altar aber das Werk eines Tafelmalers ist, wohl verstärkt, aber nicht begründet.

In der Komposition freilich kann man manche Aehnlichkeit finden. Sowohl die Kreuztragung, als auch besonders die Geisselung haben sehr viel Gemeinsames. Aber sonst ist alles auf den Bildern völlig verschieden. Man sehe, mit welchem detaillierten Naturalismus Gesicht und Körper am Sterzinger Altare behandelt sind, wie mannigfach die Oberflächen belebt sind, wo dem Meister von Gerlamoos wenige Linien genügen. Und trotzdem sind die Bewegungen am Sterzinger Altare gar lahm und hölzern gegen die in Gerlamoos. Und abermals muss ich das schmiegsame Gewand hier mit den schweren Falten des Multscher vergleichen. Auch das Verhältnis des schwäbischen Meisters zum Raume ist völlig anders geworden. Wir haben hier

schon die entwickelte Landschaft mit ihrer Tiefe, während wir in Gerlamoos noch immer nur Giottos Bühne haben.

Wenn wir die geistigen Qualitäten der Maler vergleichen, so finden wir bei Multscher das weitaus tiefere Gemüt; das lehrt uns ein einziger Blick auf seinen guten, deutschen Christus. Geist und Leben finden wir aber mehr bei dem Grenzländer. Wir können bei Multschers Bildern gut die Hälfte der Tafel zudecken, ohne einen bedeutenden Zug zu verlieren, trotz seiner entwickelten Landschaft ist Vieles tot. Des Gerlamoosers Flächen gleichen aber einem bedruckten Blatte, wo sich Zeile auf Zeile, Wort auf Wort folgen, bis die Seite voll ist.

Es sind durchaus entgegengesetzte Volkscharaktere, die zu dem einen und zu dem anderen Stile führen: Der beschauliche Schwabe versenkt sich mit Liebe in die äussere Erscheinung der dargestellten Personen und der sie umgebenden Natur. Die Lebendigkeit der Handlung ist für ihn von geringerer Bedeutung. Er belebt den alten Stil gleichsam von der Oberfläche aus. Dem leidenschaftlichen Tiroler dagegen ist die Aktivität alles. Er belebt seine Gestalten von innen heraus, und so bleiben bei ihm wieder an der Peripherie noch Reste des alten Stiles bestehen, die erst eine Generation später der vollendete Meister abzustreifen vermag. In Michael Pacher erblicken wir in der Tat den direkten Fortsetzer der Kunstrichtung unseres Meisters, und von allen Vorläufern dieses grossen Künstlers war keiner bedeutender als der schlichte Anonymus von Gerlamoos.

Leider ist uns über seinen Lebenslauf und seinen Namen nichts bekannt. Vielleicht bieten

aber diese Zeilen eine Anregung für unsere Archivforscher, Lebensspuren eines der eigenartigsten mittelalterlichen Künstler unserer Alpenländer nachzugehen.

III.

Das Katharinenkirchlein in Dornbach.

(Car. 1891, p. 179.)

Die Fresken.

Eine kleine Stunde von Gmünd entfernt, liegt am südwestlichen Hange des breiten Maltatales, das von diesem Städtchen ins Herz des Hochgebirges führt, Schloss und Dorf Dornbach. Am schlosseitigen Ausgange des Dorfes steht eine kleine Kapelle mit gotischem Chore, die durch Andreas von Weissbriach gestiftet und im Jahre 1463 geweiht wurde, und in der sowohl das ursprüngliche Altarbild, als auch die Bemalung der Innenwände grösstenteils wohl erhalten geblieben ist.

Der Chor schliesst ausnahmsweise gerade ab und ist mit zwei Jochen eines einfachen Netzgewölbes überdeckt, dessen weiss belassene Rippen in zwei runden Schlusssteinen zusammenlaufen, von denen der eine das Wappen derer von Weissbriach trägt, während das Wappen des anderen fast völlig verwittert ist, aber wahrscheinlich drei nebeneinander stehende silberne Spitzen in Rot zeigte.[1]) Die Gewölbefelder sind unregelmässig geviertet, und jedes Quartier ist abwechselnd hellrot, hellgrün, lila und blau bemalt. Längs der Rippen läuft als Einfassung ein breites, durch weisse Kreuzblumen gebildetes Band. Innerhalb dieses Rahmens

[1]) Dieselben Wappen schmücken auch die zwei zwischen den beiden Jochen befindlichen Konsolen.

gewahren wir in jedem Felde einen etwa lebensgrossen musizierenden Engel in wallender, mit bunter Stola gezierter Alba.

Auch die Seitenwände des Chores waren von etwa Manneshöhe ab bemalt, jedoch sind nur mehr die im Chorschlusse hinter dem Altare befindlichen Felder erhalten. Die Dekoration beginnt unten mit einer gemalten Masswerkbrüstung. Auf diese folgt rechts und links eine Szene aus dem Leben der heiligen Katharina mit darunter befindlichem erklärenden Schriftbande (Bekehrungsversuch des Kaisers und Begräbnis durch Engel). An der geraden Schlusswand des Chores erblicken wir die durch ein Blendfenster getrennten Figuren der Verkündigungsszene.

Bemerkten wir an den früher besprochenen Fresken noch manchen altertümlichen, im XIV. Jahrhunderte wurzelnden Zug, so haben wir hier schon typisch spätgotischen Wandschmuck vor uns, der sich nicht scheut, zu dekorativen Zwecken Anlehen bei der Schwesterkunst Architektur zu machen. Freilich belehrt uns eine genauere Betrachtung der stilistischen Eigentümlichkeiten, dass die Entstehungszeit der Fresken doch der Mitte des Jahrhunderts näher, als dem Ende desselben liegt und mit dem Jahre 1463 zusammenfallen dürfte. Die Röhren- und Sternform der Falten ist ein Ueberbleibsel aus einer Kunstperiode, die der Aussenwelt noch nicht mit dem freien, beobachtenden Blicke des Naturalisten gegenübertrat, sondern stilisierte. Freilich hatte diese Stilisierung bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine Revolution durchgemacht. Sie hatte sich als solche der Natur zu nähern gesucht, aber sie blieb bei den

meisten Malern noch in hohem Masse Stilisierung, und die Gefahr lag nahe, dass geringere Künstler besonders zu Anfang der neuen Richtung nun nach entgegengesetzter Seite übertrieben. Das ist hier besonders bei der Verkündigungsszene in bedeutendem Masse der Fall: In spitzen, starren Falten, deren Rücken gerade, trichterförmige Röhren bilden, bauscht sich das überlange Gewand des knienden Erzengels.[1]) In also stilisierte Gewänder hüllt der Künstler Körper, die sich noch mit einer gewissen altertümlichen Gelassenheit bewegen. Die Haltung der Gliedmassen ist zwar eckig, zeigt aber noch nichts von der spitzen Verschrobenheit, wie sie zu Ende des 15. Jahrhunderts Mode wird. Das Antlitz der Mehrzahl der Engel ist von nicht geringer Lieblichkeit.

In der Komposition zeigt der Künstler wenig Geschick. In der Szene von dem Bekehrungsversuche des Kaisers stehen dieser und die Heilige steif einander gegenüber. Zwischen ihnen ist als dritte Senkrechte im Hintergrunde eine Säule sichtbar, von der ein zerschmetterter Götze herunterfällt. In der Begräbnisszene sind die tragenden Engel mühsam zurechtgedreht und die Verkündigungsszene zeigt uns nur zwei kniende Gestalten. Auf den Gesichtern der handelnden Personen fehlt der Ausdruck der momentanen Stimmung noch völlig.

Auch dem Beiwerke gegenüber ist der Künstler noch sehr zurückhaltend und bringt nicht mehr, als bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ge-

[1]) Leider entzieht sich diese Wandfläche jedem Annäherungsversuche der photographischen Kamera.

geben wurde. Etwas ausführlicher ist nur die Verkündigungsszene bedacht, die sich in einem Raume mit übertrieben perspektivisch gezeichnetem Quaderfussboden abspielt. Auf der Seite Mariens schmückt den Raum ein Betschemel und ein Bett, beide mit einigem Geräte besetzt. Den Hintergrund bildet inkonsequent eine recht misslungene Aussenarchitektur.

Herkunft oder Schulzugehörigkeit des Malers ist nicht genauer bestimmbar. Wir müssen uns mit der allgemeinen Bezeichnung „bayrisch-österreichisch“ begnügen. Einige Züge im Antlitze der musizierenden Engel erinnern an die sehr ausgesprochene Eigenart Simons von Teisten, der 30 bis 40 Jahre später viele Spuren seines Wirkens in der Gegend von Lienz zurückliess. Andere, allerdings sehr äusserliche Eigenheiten erinnern wieder an die biederen Meister, die etwa um dieselbe Zeit die Mauern der Kirchen um München, wie Pipping und Blutenburg, mit religiösen Szenen und Ornamenten schmückten.

Das Altarbild. Das Altarbild des Kirchleins stellt die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christkinde dar und ist mit seinem auffallend geschickt angepassten Rahmen in einen Altar der Mitte des 18. Jahrhunderts eingefügt (Fig. 8). Es misst 148 *cm* in der Breite und 129 *cm* in der Höhe und ist oben mit einem Kielbogen abgeschlossen. Es scheint das übriggebliebene Mittelstück eines Flügelaltärchens zu sein. Seine Rückseite ist mit prächtigen, in grüner Farbe gehaltenen Ranken, die aus einem Löwenmaule hervorgehen, geschmückt.

Die Darstellung hebt sich dunkel von einem

sehr wohlerhaltenen gemusterten Goldgrunde ab und zerfällt in vier Gruppen, die zwar als zusammengehörig gedacht, aber äusserlich unverbunden geblieben sind.

Die Mittelgruppe zeigt uns, wie das im Schosse Mariä sitzende Christkind der knienden heiligen Katharina den Verlobungsring an den Finger steckt. Das leise Lächeln, das dabei die Lippen des Kindes umspielt, ist der einzige Versuch, die Gruppe der drei Figuren auch innerlich, gefühlsmässig zu verbinden. Die beiden weiblichen Gestalten sind noch starr, für sich abgeschlossen. In ihr Antlitz versuchte der Künstler so viel Lieblichkeit zu legen, als seinem Können irgend entsprach. Beim nackten Christkinde strebte er darnach, das weiche, kindliche Fleisch in naturgetreuer Weise wiederzugeben, doch seine geringen anatomischen Kenntnisse vermögen noch keine sehr glaubhafte Wirkung zu erzielen. Der überreiche Bausch der Frauengewänder knäuelt sich in harten, brüchigen, sternförmig angeordneten Falten zusammen. Die Anordnung derselben, die Licht- und Schattenführung, überhaupt die ganze Mache deckt sich in auffallender Weise mit der am Verkündigungsfresko. Nur brechen hier die Faltenrücken kürzer ab und sind nicht zu Röhren ausgezogen, wohl eine Rücksicht auf die gedrängtere Komposition. Schwert und Rad der heiligen Katharina liegen in sehr kleinem Masstabe vor ihr auf dem Boden.

Ueber dieser Hauptszene sehen wir die Halbfigur Gott-Vaters und die Taube des heil. Geistes. Rechts und links steht eine Gruppe von je drei singenden Engeln, die ein Notenblatt und ein Buch halten, sich aber an der symbolischen Handlung,

die sie zu verherrlichen haben, weder mit Gebärden, noch mit Blicken beteiligen. Verbindend wirkt nur der gemeinsame Rasenboden, das einzige Irdische an der ganzen Szene. Und auch dieser weist, mit einigen spärlichen Pflänzlein besetzt, deutliche Reminiszenzen an die Terrainstilisierung des 14. Jahrhunderts auf. Gesichtsausdruck und Haltung der Engel ist im Gegensatze zur Mittelgruppe beseelt und nicht ohne Rhythmik und Harmonie. Ein landschaftlicher Hintergrund fehlt noch völlig, und so kommt der Goldgrund des Bildes zu kräftiger Wirkung.

Im Gegensatze zu dieser archaischen Feierlichkeit ist die malerische Technik schon sehr vorgeschritten und deckt sich fast mit der zu Ende des Jahrhunderts landesüblichen Weise. Der Goldgrund ist scharf und deutlich gemustert, hart und unvermittelt heben sich Gesicht und Körper von ihm ab. Die Kronen sind von ihm nur durch schwarze Umrandung abgegrenzt, während die Nimben und der von Gott-Vater ausgehende Strahlenkranz das Muster unterbrechen. Die Temperafarbe ist ziemlich dünn aufgetragen, zäh und trüb, in vollem Gegensatze zu dem elfenbeinharten, glänzenden Farbenauftrage auf dem aus Salzburg stammenden Kreuzigungsbilde in der Nöring. Zu Glanzlichtern im Gesichte und zur Andeutung der Gelenke an den schmalen Händen und Fingern nimmt der Maler bereits ein pastoses Weiss. Dagegen fehlt die Anwendung dieser Farbe zur Markierung der Lichter auf den Gewändern. Die Schatten des Fleisches sind grünlich.

Das Schweben zwischen Himmel und Erde, das dem Andachtsbilde dieser Zeit eigentümlich ist,

das Nachklingen der idealistischen Traditionen des 14. Jahrhunderts im Totaleindrucke, kommt auch auf unserem Gemälde zum Ausdrucke, während das Detail sich bereits im naturalistischen Sinne auszubilden im Begriffe ist. Dies hat ihm den völlig unverdienten Ruhm verschafft, von einem Maler der kölnischen Schule herzustammen. Eine solche Meinung ist nur aus völliger Unbekanntschaft mit Originalwerken dieser Schule zu erklären. Aber ebensoweit müssen wir auch den Gedanken von uns weisen, dass zwischen unserem Bilde und dem bekannten Gemälde von Konrad Witz im Museum zu Strassburg ein Zusammenhang besteht, das eine ähnliche Gruppierung zweier heiliger Jungfrauen und dieselbe übertrieben scharfe Stilisierung des Gewandbausches aufweist. Es will mich vielmehr bedünken, dass unser Tafelbild dem biederen Handwerksmeister von beträchtlicher Tüchtigkeit, aber wenig Geist, in Auftrag gegeben wurde, der auch die Fresken an Wänden und Wölbung ausgeführt hat. Zum mindesten stimmen innere und äussere Eigenschaften dieser beiden Malereien vielfach überein und vorhandene Verschiedenheiten lassen sich vielleicht durch die veränderte Technik erklären.

Die Auffassung unseres Meisters ist wieder eine von der Weise Konrad Laibs und der des hochbegabten Gerlamooser Künstlers völlig verschiedene. Sind d i e s e Männer des Fortschrittes, die, jeder auf seine Weise, die Probleme und Errungenschaften ihrer Zeit auf ihren Bildern zum Ausdrucke bringen, so ist j e n e r ein konservativer Handwerksmeister, der sich nur äusserliche und technische Neuerungen zu eigen gemacht hat.

Es ist ganz unmöglich, die besprochenen drei Künstler in eine Schule zusammenzufassen. Wir müssen vielmehr annehmen, dass um die Mitte des Jahrhunderts eine homogene Kärntner Malergruppe von einiger Bedeutung überhaupt noch nicht bestanden hat. Trotzdem hätte sich aus den mannigfachen Anregungen, die von allen Seiten in unserem Lande zusammenströmten, eine recht eigenartige Schule im Zentrum Villach entwickeln können. Da trat aber die schwere Zeit der Türkeneinfälle und der ungarischen Okkupation vernichtend dem Kulturfortschritte entgegen, und die entstandene Geldnot muss grössere künstlerische Aufträge auf Jahre hinaus unmöglich gemacht und etwa schon ansässige bedeutendere Maler aus dem Lande getrieben haben. Erst etwa in den 90er-Jahren sehen wir im Gegensatze zur früheren Zeit eine ziemlich geschlossene Gruppe von Malern auftreten, deren Schöpfungen alle deutlich einen autochthon-bäuerlichen Charakter haben.

Curriculum vitae.

Geboren am 1. August 1868, besuchte ich seit 1877 das grossherzogl. Gymnasium zu Heidelberg und das k. k. I. Staatsgymnasium zu Graz, an welch letzterem ich im Jahre 1885 die Maturitätsprüfung ablegte.

Im Wintersemester 1887/88 bezog ich die Universität zu Wien, welche ich im Herbste 1889 mit dem Titel eines Magisters der Pharmazie wieder verliess.

Im Wintersemester 1900/01 immatrikulierte ich mich an der königl. bayr. Ludwig Maximilians-Universität zu München, wo ich unter der Leitung des hochverehrten Professors Doktor Berthold Riehl mich dem Studium der Kunstgeschichte widmete.

Am 20. März 1905 legte ich meine Inaugural-Dissertation der hohen philosophischen Fakultät vor.

Fig. 1.

Die Kreuzigung Christi. Altarbild in Inner-Nöring.

Am unteren Rande der Reproduktion ist ein schmaler Streifen weggelassen.

Fig. 2.

G 1 G 2 G 3

G 12 G 13 G 14

Die Fresken von Gerlamoos (I).

Fig. 3.

G 4 G 5 G 6 G 7

G 15 G 16 G 17

Die Fresken von Gerlamoos (II).

Fig. 4.

G 8 G 9 G 10 G 11

G 18 G 19 G 20 G 21

Die Fresken von Gerlamoos (III).

Fig. 5.

Die Fresken von Thörl (I).

Fig. 6.

Th 20

Th 21

Th 22

Th 23

Th 24

Th 25

Th 26

Th 27

Th 28

Die Fresken von Thörl (II).

Fig. 7.

Altarflügel von Treffling.

Fig. 8.

Die Verlobung der hl. Katharina. Altarbild in Dornbach.